

**ARTÍCULOS**

*"Vieja pero no pendeja": El cuerpo (abyecto) en las canciones transgresoras de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez*



*Alicia Herrero. Sin título. De la serie Instrumental. 2016*

**“Vieja pero no pendeja”: El  
cuerpo (abyecto) en las canciones  
transgresoras de Liliana Felipe y Jesusa  
Rodríguez**

**“VIEJA PERO NO  
PENDEJA”: THE (ABJECT) BODY IN TE TRANSGRESSIVE SONGS OF  
LILIANA FELIPE AND JESUSA RODRÍGUEZ**

**Óscar G. Chaidez  
(Universidad de  
Texas)**

*Óscar G. Chaidez es estudiante de doctorado en el programa de literatura comparada de la Universidad de Texas en Austin, donde se especializa en las literaturas y culturas queer/cuir de Latinoamérica. A Óscar le interesa estudiar la relación entre el neoliberalismo, la religión y políticas de sexualidad y género en esta región del mundo, y las diversas formas en que escritores y artistas evidencian y transgreden su complicidad.*

Contacto: [ogchaidez@utexas.edu](mailto:ogchaidez@utexas.edu)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Cabaret político mexicano**El cuerpo femenino viejo**Abyección**Parodia**Inmanencia*

*Figuras clave en el establecimiento del cabaret político mexicano contemporáneo, la obra vanguardista, queer y descolonizadora de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez configura una de las propuestas artísticas más interesantes surgidas en Latinoamérica. Aunque su obra teatral y el aspecto más “performático” de su trabajo, principalmente de Jesusa, ha sido hasta cierto punto reconocido por su contribución a las artes escénicas de América Latina, su trabajo musical (mayormente de Felipe), hasta hoy ha sido grandemente ignorado por los círculos académicos transnacionales de Performance Studies. El objetivo de este ensayo es estudiar el aspecto literario de la obra musical de Felipe y Rodríguez, enfocándose en la insistencia del cuerpo material en su trabajo, y en especial, el cuerpo femenino viejo que con frecuencia aparece en la letra de sus canciones. Este cuerpo, sugiero, es representativo de temas recurrentes en su obra, como la parodia, la abyección y la transgresión, y se vuelve una forma de brindarle “legibilidad” al cuerpo abyecto. Su insistencia en él, concluiré, forma parte de una vertiente de inmanencia mayor en su obra artística, misma que contesta la desaparición forzada por regímenes violentos en Latinoamérica.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Mexican Political Cabaret**Old feminine body**Abjection**Parody**Immanence*

*Key figures in the establishment of the Mexican Political Cabaret, the avant-garde, feminist, queer, and decolonizing oeuvre of Liliana Felipe and Jesusa Rodríguez constitutes one of the most noteworthy artistic proposals to have come out of Latin America. Even though the theatrical and most “performative” side of their work—namely that of Jesusa—has to a certain extent been recognized for their contribution to the performing arts of Latin America, their musical work (principally that of Felipe) has to this day been largely ignored by the transnational academic circles of Performance Studies. This paper sets out to study the literary aspect of the musical oeuvre of Felipe and Rodríguez, focusing on the insistence of the body in their work, and precisely, the old, feminine, and implicitly queer that that frequently shows up in their songs. This body, I suggest, is illustrative of various themes recurrent in their work, including parody, abjection, and transgression, and becomes a way of making the abject body “legible”. Their insistence in this body, I conclude, becomes a source of immanence, a greater theme in their work which in turn contests the political disappearance of bodies by violent regimes in Latin America.*

[L]aughing is a way of placing or displacing abjection

Julia Kristeva, *Powers of Horror, An Essay on Abjection*

“¿Cómo es la bala al penetrar?” le pregunta Liliana Felipe a su hermana Ester, “fusilada en el campo de concentración La Perla en 1978, Córdoba, Argentina,” como lo dicta la dedicatoria en la parte superior de la letra de la canción, en “Otro adiós sin Dios.” Desaparecida junto con su esposo, Ester Felipe y Luis Mónaco fueron dos de los miles de víctimas asesinadas durante la dictadura cívico-militar que tomó lugar en el país sudamericano entre 1976 y 1983 (Platía, 2012). Posiblemente una alusión a la crisis de fe que con frecuencia se manifiesta en personas después de la muerte de un ser querido o cualquier otro hecho que se percibe tan injusto que la existencia de un Dios justo se pone en juego, el título de la canción es, ingeniosamente, a la vez reclamo y afirmación decidida. En efecto, lo que encontramos en este tema de Felipe es un eje de inmanencia presente a través de una insistencia en el cuerpo material: sus partes, sus sentidos, su subjetividad. Así lo muestra la serie de preguntas que forman parte de la canción:

¿Te dio en el pecho?  
¿Te dio en la espalda?  
¿Tuviste almohada?  
¿Tuviste calma?

Después, restándole poder a cuerpos cuyo significado yace en la violencia, con una lente materialista histórica los deconstruye como materia subjetivada:

¿Cómo es dejar de respirar,  
frente a un señor que viste, un pobre  
un triste cuerpo militar,  
un soldadito sin destino, un empleadito:  
un argentino?

En lugar de evocar lo predecible como la experiencia espiritual que puede ser el morir, la transcendencia del alma que nos despoja del cuerpo, Felipe prefiere

entender la sensación física de la bala literalmente traspasando el cuerpo de su hermana: poniéndolo en el centro de su reflexión, recordándolo, haciendo alto a su silenciamiento, protestándolo.

El fenómeno de la desaparición forzada en Latinoamérica es esencial para entender el poder simbólico del cuerpo en esta región del mundo. En sus protestas, escribe Jean Franco en *Una modernidad cruel*, era común que los familiares de desaparecidos en varios países de América Latina cargaran las fotografías de éstos como evidencia de su existencia, de esta forma transformando lo que debieron ser simples recuerdos familiares, en “íconos de los desaparecidos” (Franco, 2013: 250). Refiriéndose a luchas de colectivos en busca de sus seres queridos (p.ej. Las Madres de la Plaza de Mayo) frente a regímenes violentos, agrega Franco, “[e]l silencio de las madres que protestaban y el de los desaparecidos sólo recibieron el silencio de las autoridades, y todos ellos convergían en el silencio de la fotografía”. Con el tiempo, las fotografías terminaron por convertirse en símbolos de la desaparición de la persona, una forma segura de “mantener la memoria con vida”, puesto que “no había cierre posible para las familias mientras no hubiera un cuerpo”. Al mismo tiempo, para las milicias de estos países, las fotografías de los desaparecidos se convirtieron en origen de inquietud, ya que exponían “la mentira oficial de que cientos de personas [...] simplemente habían desaparecido” (Franco, 2013: 253).

Con su insistencia en el cuerpo físico, la obra de Felipe es un gesto de protesta contra la desaparición política, algo con lo que la cantautora mantiene una relación personal. Como veremos más adelante, la fotografía, una especie de “teatro primitivo” (*théâtre primitive*) para Roland Barthes, en Felipe se convierte en un performance paródico de teatro cabaretero (Barthes, 1980: 56).

### Felipe y Rodríguez

Liliana Felipe es una cantautora y activista conocida dentro de los círculos artísticos y activistas de América Latina. Nacida en 1954 en la provincia de Córdoba, Argentina, debido al golpe de Estado argentino de 1976, se ve forzada un año después del golpe a exiliarse en la Ciudad de México, en donde conoce a su pareja de vida y colaboradora artística Jesusa Rodríguez (Ciudad de México, 1955). En 1981, la pareja abre el teatro bar y cabaret El Fracaso, el cual en 1990 remplazan con El Hábito (Ponce, 2012). En función hasta el 2005, éste se convierte en un referente del cabaret político mexicano (Alzate, 2002: 17-18).

Gracias a su obra artística, Felipe y Rodríguez se han logrado consagrar como íconos activistas transnacionales; rutinariamente, las letras de sus canciones escritas en conjunto aparecen en *Debate Feminista*, una de las revistas sobre temas de género y sexualidad más importantes de América Latina.

Con más de veinte álbumes musicales a lo largo de su carrera artística, extendida en géneros provenientes de todo lugar, desde el tango de su natal Argentina (“Volver” (parodia)) y el paso doble español (“También la belleza”), hasta la cumbia (“La cumbia del diablo”), la ranchera (“El Protoplasma”) y el danzón (“Mala”), entre otros—algunos incluso verdaderamente experimentales (“Chupo y chupo”; “Los sexos de Miller”)—, la obra musical de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez es difícil de categorizar. Igual de impresionante es la gama de contenido que abarcan sus composiciones, que, entre otros temas, tratan sobre el amor no correspondido (“A nadie”), la belleza (“Las suculentas”), la muerte (“Y si la historia”) y el exilio (“La extranjera”), la intolerancia religiosa (“No va a alcanzar la leña”; “Pobre gente”), la pobreza y violencia sistémica (“Tienes que decidir”), la violencia contra las mujeres (el álbum “Las horas de Belén”) y la crueldad hacia los animales (el álbum “Liberación animal”).

Es posible, sin embargo, percibir elementos constantes en su producción. En la cuestión musical, y debido a sus raíces en el cabaret político, la música de Felipe y Rodríguez es altamente teatral. Asimismo, géneros como el tango y el danzón aparecen con frecuencia en su obra. Con respecto al contenido, se encuentra un compromiso de justicia social hacia los sectores oprimidos que de una forma u otra han sido silenciados y violentados (en especial, las mujeres y minorías sexuales). A través de su música, Felipe y Rodríguez denuncian el abuso de poder, ya sea por gobiernos totalitarios, instituciones ideológicas con legados coloniales (en especial, la iglesia católica) o hegemonías neocoloniales como la globalización y el neoliberalismo (“O dicho de otro modo”). Esta denuncia, por otro lado, se lleva a cabo con frecuencia a través de la comedia, recurso que les permite al mismo tiempo evidenciar la injusticia y subvertir el poder de éstas mismas entidades. Más recientemente, el tema de la vejez ha encontrado un lugar preminente en su repertorio (“Volver”, “La mayonesa,” “El cuerpo es”), y aunque este último parezca estar fuera de lugar con respecto al resto de su obra, como argumentaré en este ensayo, está íntimamente relacionado con ella.

Así mismo, es crucial subrayar la hibridación transcultural que su trabajo encarna, aspecto que da fe de la experiencia de exilio por parte de Felipe y, en

suma, lo hace único e innovador. En sus canciones es posible encontrar a los famosos psicoanalistas europeos Freud y Lacan (“Las histéricas”), o a Tertuliano, figura histórica de la iglesia cristiana occidental (“Tertuliano”), así como a la botanista mexicana Helia Bravo Hollis (“Las suculentas”), a expresidentes de México y hasta criaturas legendarias del imaginario Latinoamericano (“El chupacabras”). De hecho, no es raro que parafrasee trabajos artísticos de autores hombres, tal como el poema largo “Tabaquería” del portugués Fernando Pessoa (el cual recrea y musicaliza en todo un álbum, también titulado “Tabaquería”) y “La isla en peso,” del cubano Virgilio Piñera (el cual reinterpreta con su canción “La maldita circunstancia”), o incluso el internacionalmente famoso “Volver” del argentino Carlos Gardel, tema que parodia con su canción del mismo título. Por otra parte, con frecuencia sus canciones intercalan géneros y matices lingüísticos, ya sea a través de covers de tangos clásicos con inflexiones regionales nuevas, un tango lésbico escrito con palabras del náhuatl incorporadas al léxico del español mexicano contemporáneo (“Tangótl”), o canciones con temas feministas y de desarraigo, pero con ritmos y sonidos estereotípicamente orientales (el álbum “Mil veces mil”). Finalmente, la obra musical de Felipe y Rodríguez conforma una declaración translocal, feminista y descolonizadora que subvierte y canibaliza estéticas y discursos de occidente.

En “Tu vida también es mi país: sexualidades disonantes y fugas de género en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez,” Muelle Camila Esguerra y Alejandra Quintana Martínez describen a la obra de Felipe y Rodríguez como “una lucha performativa donde sus discursos desobedientes proponen maneras de resistencia y fuga a los regímenes coloniales-modernos-capitalistas de género y sexualidad” (2018: 62). Para las autoras del artículo, el sistema de “género moderno colonial” articulado por María Lugones es la fuerza centrífuga contra la cual las artistas se rebelan. Los regímenes estatales del Proceso de Argentina y el régimen de terror actualmente presente en México, contienden, cuentan con estas tecnologías de género y ejercen su violencia en “cuerpos feminizados y las vidas de personas con identidades sexuales y de género no normativas.” (Esguerra y Quintana Martínez, 2018: 63).

Aunque el trabajo “performático” de Felipe y Rodríguez (principalmente de Rodríguez) ha sido reconocido por su contribución a las artes escénicas de América Latina en los círculos académicos transnacionales de Performance Studies, su obra musical, en su mayor parte conformada por Felipe, ha sido en

gran parte ignorada. Mi objetivo en este ensayo es estudiar el aspecto poético de la obra musical de Felipe y Rodríguez, contribuyendo a un escaso cuerpo de investigación sobre esta área de su trabajo. Mi enfoque, en particular, será la materialidad del cuerpo en su obra musical, y en especial, el cuerpo viejo femenino que con frecuencia aparece en sus canciones. Este cuerpo, sugiero, es representativo de temas recurrentes en su obra, tal como la parodia, la abyección y la transgresión, y se vuelve una forma de simbólicamente brindarle “inteligibilidad” al cuerpo abyecto. Esta recurrencia, concluiré, forma parte de una vertiente mayor de inmanencia en la obra de Felipe y Rodríguez, misma que finalmente contesta la desaparición forzada por parte de regímenes violentos en Latinoamérica.

Para ello, analizaré tres canciones donde el cuerpo viejo y femenino es central. En la primera, “Cuando cumpla los ochenta”, Felipe y Rodríguez retratan a una mujer mayor, probablemente demente, y que, entre otras cosas, se roba las limosnas, se “tira” al monaguillo, y al final se para en frente de una congregación y—o al menos se insinúa—se desviste. Al final de la canción, sin embargo, y a pesar del exhaustivo comportamiento reprochable de esta “vieja”, Felipe y Rodríguez alaban su astucia y ausencia de pudor. La segunda y la tercera se titulan “La Mayonesa” (Felipe y Rodríguez) y “Volver (Parodia)” (Felipe), respectivamente. En estas dos canciones, la cantautora hace una lista de quejas relacionadas con su cuerpo femenino en proceso de envejecimiento, nuevamente subvirtiendo representaciones tradicionales del cuerpo femenino. En estas últimas dos piezas, sin embargo, la parodia se expresa principalmente a través de decisiones musicales irónicas que contrastan con el contenido inesperado de las canciones.

Utilizando la definición de la abyección desarrollado por Julia Kristeva, teoría queer, críp, y feminista, me propongo hacer un estudio interseccional del trabajo musical de Felipe y Rodríguez. Aunque un enfoque más sónico es claramente posible, el ensayo consistirá mayormente en un análisis textual de sus canciones. En específico, el enfoque estará situado en el tema principal de las letras: el cuerpo abyecto, y cómo insiste en hacerse presente a pesar de todo.

### **El cabaret y el cabaret político mexicano**

Desde sus orígenes, el cabaret ha sido lugar para lo alternativo y contestatario. En la era que precedió la radio y la televisión, escribe Lisa

Appignanesi, los cafés y bistrós parisinos del siglo diecinueve utilizaban canciones como un “vehículo de reportaje” (*reporting vehicle*) que a la vez eran entretenimiento y servían como formas de comunicación alternativas a los periódicos controlados por la burguesía (Appignanesi, 1976: 9). Estas canciones eran una de las pocas formas en las que la gente podía registrar sus historias y públicamente vociferar sus opiniones acerca de eventos contemporáneos. Una especie de “periódico popular” (*a people’s version of newspapers*), podían muy bien ridiculizar a la autoridad o actuar como arena política, efectivamente sirviendo como “un arma democrática y satírica para la crítica y la protesta” (*a democratic and satirical weapon for criticism and protest*).

Es en el Chat Noir, precisamente, del barrio bohemio de Montmartre—extensamente considerado el primer cabaret—donde se da la evolución natural de estos cafés y bistrós, y en 1881 nace de la necesidad de una sociedad literaria (los *Hydropathes*)—entre la sátira popular y la canción de protesta—de reunirse, convirtiéndose a la vez en un campo de pruebas para artistas jóvenes vanguardistas de toda índole, y en el escenario flexible de la contemporaneidad (Appignanesi, 1976: 12). Con el tiempo, su modelo viajaría hacia el Este, instalándose en el Berlín de principios del siglo XX, ciudad y época con las cuales hoy en día el género es popularmente asociado. Debido a la estructura rígida y burguesa de la Alemania Guillermina, el cabaret alemán (que se expande a otras ciudades de habla-alemana como Múnich y Viena) adopta una postura agresivamente antiautoritaria y convierte a la obscenidad en uno de sus elementos definitorios (Appignanesi, 1976: 31). Es aquí también donde su modelo de espacio íntimo y estructura de *variety show* se perfecciona, y donde—cabe mencionar—por fin se incluye a las mujeres artistas.

Para Gastón Alzate, historiador de las artes escénicas de México, el cabaret político mexicano (o cabaret político contemporáneo) que surge a finales del siglo XX en la Ciudad de México se consolida cuando el teatro formal de la capital mexicana vuelve la mirada a géneros de teatro nacionales como el de *carpa* y de *revista*, y estos se mezclan con géneros como la comedia dell’arte, la ópera, y precisamente, el cabaret alemán de posguerra. Según Alzate, “existía la necesidad de indagar en la propia cultura mexicana y en las formas dramáticas populares (el teatro de *carpa* y el de *revista*) como manera de ofrecer una visión crítica y realmente propia, que fuera alterna al autoritarismo cultural y a la política dominante” (Alzate, 2015: 5). “Similar to German cabaret,” remarca el escritor

en otro sitio, “Mexican *revista* and *carpa* encompassed comedy, song, and dance, all performed in relation to current social issues and political satire” (Alzate, 2014: 70). Por consiguiente, las manifestaciones contraculturales y una postura antiautoritaria, al igual que para el cabaret alemán, se vuelven características del cabaret político mexicano, que a la vez comparte con el cabaret europeo su nacimiento como “una expresión cultural surgida a medio camino entre la cultura letrada y la cultura popular” (Alzate, 2015: 5-6). Una característica específica del cabaret político mexicano, sin embargo, fue su hincapié en la diversidad sexual e igualdad de género que finalmente interrogaba “fixed notions of gender and sexuality” tercamente difundidos en la sociedad mexicana (Gutiérrez, 2010: 102), así como la presencia predominante de mujeres al frente del movimiento (Alzate, 2019: 70).

Felipe y Rodríguez fueron figuras fundamentales en el establecimiento de este nuevo cabaret (Alzate, 2014: 63). Con el objetivo de desarrollar un cabaret al estilo alemán, a principios de los años ochenta Felipe y Rodríguez abren el cabaret-bar “El Cuervo”, que más tarde renombran “El Fracaso”, en el barrio de Coyoacán (Alzate, 2019: 80). Tras el fracaso de este último, en 1990 abren el teatro bar “El Hábito,” que se mantiene en pie hasta el 2004 como un escenario de actos transgresivos y chocantes para la sociedad religiosa y conservadora mexicana de entonces. Como en el cabaret alemán, la risa, el entretenimiento, la abyección y el antiautoritarismo se vuelven parte de su ADN. El lugar también se vuelve escenario de posicionamientos fuertemente liberales de una forma explícita y transgresiva, y de una militante anti-religiosidad—cualidades que hasta hoy caracterizan su trabajo.

### **La abyección, la ininteligibilidad y la desaparición forzada**

En *Pouvoirs de l'horreur* (1980) (traducido al inglés como *Powers of Horror: An Essay on Abjection*), Julia Kristeva define la abyección como una especie de ruptura de la frontera entre el sujeto y el objeto, amenazando la integridad de quien la experimenta. Con el fin de evadir su “muerte”, la filósofa sugiere, el impulso natural de una persona/sociedad ante aquello que no puede asimilar es el rechazo. La ruptura de esta frontera es traumática no porque un “otro” me amenaza, sin embargo, sino porque lo que me confronta me obliga a ver que no hay un otro: “I expel *myself*, I spit *myself* out,” reitera Kristeva (Kristeva, 1982: 2-3). Es decir, la abyección es un proceso de individuación que finalmente tiene que ver con

uno mismo: el rechazo a algo en mí que conjura mi mortalidad (p.ej., los fluidos *dentro* de mí) pero cuyos límites fallo gestionar. Por consiguiente, es socialmente constituida y sujeta a las fobias y prejuicios de cada población. Finalmente, lo abyecto es todo aquello que perturba el orden social, todo aquello que transgrede. Escribe Kristeva: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (Kristeva, 1982: 4).

En *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1995), Judith Butler localiza el rechazo y desechabilidad del cuerpo *queer* en su condición abyecta. Si—como argumenta Foucault—el cuerpo “inteligible” se constituye a través de un discurso de restricción, su construcción pende del rechazo de lo ininteligible—no necesariamente su opuesto, simplemente lo excluido, lo “inhabitable” (*unlivable*); todo aquello que por consecuencia “do[es] not matter”: “Given this understanding of construction as constitutive constraint, is it possible to raise the critical question of how such constraints not only produce the domain of intelligible bodies, but produce as well a domain of unthinkable, abject unlivable bodies?” (Butler, 1993: x). Lo no discursivo *no* llega a materializarse ante la sociedad (i.e., es ininteligible), y esta falta de materialidad/inteligibilidad, por otra parte, crea una serie de repercusiones en el individuo abyecto. Su legibilidad frustrada, este ser se ve condenado a vivir una vida incapaz de ser lamentada (*mourned*) y, por consiguiente, precaria, ya que “without the capacity to mourn, we lose the keener sense of life in order to oppose violence” (Butler, 2004: xviii-xix).

¿Se podrían relacionar las ideas de Butler acerca de la abyección y su inherente precariedad con la desaparición forzada en Latinoamérica? La abyección, como nos explica Kristeva, también tiene que ver con la ‘desaparición’ colectiva de todo un grupo de personas (para los nazis, argumenta la psicoanalista, ‘el judío’ era una entidad abyecta). Si lo abyecto es todo lo que transgrede, el ser que subvierte cualquier proyecto ideológico/nacional encarna al disidente político. Del mismo modo, al transgredir la norma, la desaparición del disidente político hace eco a la ininteligibilidad del disidente sexual. No es sorprendente, entonces, que, como muchos otros, el régimen derechista que se instaló tras el golpe de estado argentino de 1976 (conocido, entre otras cosas, por su eficaz sistema de desaparición de personas) y que directamente afectó a la

familia de Felipe, haya señalado a los homosexuales como disidentes políticos (Encarnación, 2018: 196). El argentino Manuel Puig, de hecho, en su novela *El beso de la mujer araña* (publicada el mismo año que el golpe), nos presenta este dúo—el disidente político y el disidente sexual—que, aunque al principio de la trama parecen ser completamente opuestos, al final nos damos cuenta de cuánto se reflejan el uno en el otro.

¿Puede un cuerpo ininteligible llegar a ser legible? ¿Qué nos indica la insistencia en la materialidad del cuerpo abyecto o descartado en más de un sentido? Contiendo que un cuerpo abyecto cobra la inteligibilidad que carece a través de la protesta; aunque su formación sea imaginaria a través de procesos melancólicos o de cualquier otro método, en el punto en que este se vuelve parte del discurso, deja de ser “inconcebible” (*unthinkable*) (Butler, 1993: x).<sup>1</sup> Al igual que un cuerpo indeseable para el estado (ya sea por su abyección o disidencia política) paradójicamente se materializa a través de un símbolo de protesta como una fotografía, por medio de representaciones artísticas (arte como artificio, artefacto), cuerpos ‘ininteligibles’ igualmente se ‘materializan’. Este, sugiero, es el objetivo del arte contestatario que Felipe y Rodríguez constituyen a través de sus canciones. El cuerpo abyecto es un tema recurrente en su obra. En las tres canciones aquí analizadas, el cuerpo viejo y femenino revela y subvierte convenciones de una sociedad no solamente misógina, sino también discriminante de la edad y las capacidades diferentes. Al colocar este cuerpo en primer plano, Felipe y Rodríguez, por una parte, luchan contra la violencia contra la mujer y la desaparición de su cuerpo (temas también recurrentes en su obra); por otra, lo hacen legible.

### **El cuerpo femenino viejo como fuente de abyección**

Al igual que la palabra “queer” en los estudios de sexualidad, en el campo de los estudios de discapacidad el término “crip” ha sido reapropiada con el fin político de subvertir su aspecto opresivo (Sandahl, 2003: 36). De hecho, ante la sociedad, ser “crip” también conlleva ser abyecto y ser queer, y a la vez es algo próximo a la vejez (y, por lo tanto, la ‘ininteligibilidad’) como nos hace ver la

---

<sup>1</sup> En “¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como ‘espacio de aparición,’” Riansarez Lozano de la Pola hace un argumento similar cuando recalca que, en el performance de Lukas Avendaño, el escenario “[f]unciona como un lugar de acción política” y, por ende, a través de la unión entre el poder y el principio de aparición que describe Hanna Arendt, un “espacio de aparición” para el hermano del artista (Lozano, 2019: 32).

artista Riva Lehrer a través de su experiencia como una mujer con discapacidad física:

Old women disappear into a slow molasses of obscurity, even when they fight to be seen. I can see the day coming when the shape of my body will be chalked up to age and I will join the ranks of the invisible women...Until then, I will be one of the crip girls whose bodies scare the panel of judges...afraid that our unbalanced shapes hint of unsanctioned desires. (Lehrer, 2012: 234)

Dada la convergencia entre la vejez y la discapacidad, la primera incluso se podría categorizar como una especie de discapacidad, tal como lo hace la teórica Jane Gallop al nombrarla “discapacidad de inicio tardío” (*late-onset disability*) (Gallop, 2019: 5). El cuerpo viejo, entonces, no es solamente abyecto por su aspecto físico, una especie de distorsión del cuerpo joven y ‘bello’, también por su relativa discapacidad, su proximidad con la enfermedad y su sexualidad *queer* en tanto no normativa ni reproductiva.

Doblemente abyecto, sin embargo, es el cuerpo viejo y femenino. Como nos explica Kristeva, la abyección es algo profundamente relacionado con el género. No toda secreción corporal es abyecta, por ejemplo: la sangre menstrual, a diferencia del semen, está negativamente relacionada con la edad (i.e., el viejo cuerpo femenino) y representa un peligro para las relaciones entre los sexos (Kristeva, 1982: 71). Quizás por sus “cuerpos agujereados” (*leaky bodies*)—añaden Gilleard y Higgs—es más probable que el cuerpo femenino se conciba como abyecto (Gilleard y Higgs, 2011: 139). Asimismo, debido a que, para las mujeres, mucho más que para los hombres, la juventud significa belleza, y aparte reproducción, al envejecer el cuerpo femenino se vuelve mucho más susceptible a la discriminación de género y edad (“sexageism”) y ser visto como repulsivo (de acuerdo con J. Brooks Bouson, “an utterly othered figure associated with aging sterility, a monstrous and disgusting ugliness,” o según Colin McGinn, “the very apogee of the disgusting”) (Bouson, 2016: 55; McGinn, 2011: 21).

Debido al orden patriarcal que domina en occidente, sin embargo, la mujer en general—no solo sus fluidos—es considerada abyecta, ya que lo maternal en sí (madre, mujer, reproducción) amenaza el orden simbólico (Kristeva, 1982: 91). Al corresponder a prohibiciones religiosas, “sexual prohibitions [are] intended to separate men from women and insure the power of the former over the latter”

(Kristeva, 1982: 77). En este orden misógino, claramente enraizado en sistemas religiosos, lo femenino, y en específico aquello que se pronuncia por la autonomía, se vuelve origen del mal (según Creed, lo que hace “monstruoso” de lo “monstruoso femenino” (*monstruous feminine*) en la cultura popular de occidente es su sexualidad autónoma y la ansiedad que ésta crea en los hombres) (Kristeva, 1982: 90; Creed, 1993: 3). Quizás esta es la razón por la que la bruja, ese único “incontestably monstrous role in the horror film that belongs to women” encuentra una posición tan central en el imaginario abyecto de occidente (Creed, 1993: 73). El hecho de que el arquetipo se haya logrado plasmar como una mujer vieja sin duda nos informa de cómo el viejo cuerpo femenino se percibe ante los ojos de la sociedad.<sup>2</sup> A través de sus parodias transgresoras, Felipe y Rodríguez hacen presente este cuerpo, enfatizando sus aspectos ‘abyectos’ y de esta forma subvirtiendo su ‘iminteligibilidad’.

### Cuando cumpla los ochenta

Si la religión y el patriarcado han sido el origen de actitudes opresivas como el rechazo social del viejo cuerpo femenino, “Cuando cumpla los ochenta” es una bofetada a este orden simbólico. En esta canción de Felipe y Rodríguez, el cuerpo abyecto femenino se hace literalmente central en el momento de la canción en que una vieja “escupe curas” se para en el altar de una iglesia y se desviste (o al menos se insinúa que lo hace) frente—o *enfrentando*—a una congregación religiosa.

En cuestión de contenido, “Cuando cumpla los ochenta” es una lista de abyecciones por parte de una vieja “loca” y marginal que la voz de la cantante aspira a ser cuando cumpla ochenta años. A través de descripciones risibles que la cantante le atribuye a la vieja desde el principio de la canción, inmediatamente nos damos cuenta de su tono profundamente irónico y de que se nos está presentado a un personaje cómico y basado en un arquetipo identificable dentro del marco cultural de la canción. Comienza:

Cuando, cuando cumpla los ochenta,  
me pondré calzones rojos, y sandalias satinadas

<sup>2</sup> Los atributos “sexualmente repulsivos” (*sexually repulsive*) que han sido socialmente otorgados a la mujer vieja, entre ellos la piel arrugada y la boca sin dientes, afirma Germaine Greer, también han sido conferidos al arquetipo de la bruja (302).

y saldré por las iglesias a reírme de las mochas  
a escupirles el mandado...

Efectivamente, el comportamiento reprochable y profano de la vieja junto con su atuendo ridículo, su sexualidad y edad, forman a un ser tan abyecto que se presta a ser motivo de risa.

El aspecto cómico de la vieja yace en su violación de las reglas que debe seguir como mujer mayor, haciéndola merecedora del título despectivo de "vieja" en vez de "señora" o, precisamente, "mujer mayor." Entre las más importantes, por supuesto, están las que conciernen su sexualidad. El hecho de que exhiba su ropa interior, por un lado, enfatiza la sexualidad "repulsiva" de su cuerpo (que, por lo tanto, no debe exhibir). Asimismo, cuando se contrasta con ellas, la vieja muestra una anti-reticencia no solo a nivel de decoro verbal, también sexual. En términos coloquiales, lo "mocho" es aquello que está "mochado," o que se le ha privado de sus extremos. Un toro sin cuernos es un toro mocho, por ejemplo. En la cultura mexicana, no obstante, "mocha" también es una forma despectiva de referirse a una señora demasiado religiosa y reservada. En este caso, se carece algo más simbólico (claramente, una vida sexual). Es decir, la mocha es la personificación del comportamiento socialmente esperado de una mujer de edad, mismo que la vieja abiertamente transgrede.

Por otra parte, al "reírse de las mochas," la vieja se muestra como burlona y despreciadora de todo lo religioso y reservado, algo cada vez más enfatizado a lo largo de la canción. En la siguiente estrofa la cantante describe cómo roba las limosnas y tiene relaciones íntimas con el monaguillo, pública y explícitamente ejerciendo su sexualidad:

Cuando cumpla los ochenta, y me robe las limosnas,  
en la iglesia de la esquina, y me tire al monaguillo  
en mitad del evangelio, posición del misionero,  
la del santo sacramento y que venga a nos tu reino  
venga, venga, venga...

El sacrilegio se vuelve recurso paródico a través de la banalización de lo literalmente sagrado y el doble sentido de las expresiones "misionero," "santo sacramento," "venga a nos tu reino", y por supuesto, la última línea, la cual

sugiere un orgasmo con las mismas palabras de la oración católica del Padrenuestro.

La disrupción del orden social que el comportamiento de la vieja significa se clarifica aún más en la estrofa final, en la que la narradora relata cómo va a “interrumpir la misa”:

Cuando, cuando cumpla los ochenta,  
voy a ser un mal ejemplo, me voy a meter al templo,  
a gritarle a Torquemada: ¡vete mucho a la chingada!  
y trepada en el altar, agarrada de una vela,  
voy a interrumpir la misa, y se los voy a enseñar...

Aunque eufemísticamente, la vieja “se descubre” (acción de enseñar) y hace que la congregación devota y conservadora que rechaza y se rehúsa a reconocer su cuerpo, literalmente lo vea—y precisamente, las parte más abyectas y que resaltan su sexualidad.

Por último, con el estribillo de la canción, después de la segunda y la última estrofa, la cantante resume el comportamiento de la vieja, reconoce lo que implicaría encarnarla, y finalmente, en la segunda repetición, por fin revela la razón por la que quiere hacerlo:

Sí, serán mi herencia unos calzones rojos,  
un montón de santos rotos y el condón del monaguillo.  
Sí, seré una vieja loca, vieja escupe curas,  
Vieja puta, desalmada, vieja pero no pendeja.

A través de la vieja, en múltiples instantes y reiteraciones Felipe y Rodríguez subvierten códigos falocéntricos que de una forma u otra simbolizan el poder del orden patriarcal opresivamente centrado en el cuerpo viejo y femenino. Para empezar, ella es quien “se tira” al monaguillo, afirmando su postura dominante en cuanto al acto sexual entre los dos (tradicionalmente ocupado por el hombre). Al mismo tiempo, al sugerir un orgasmo con las mismas palabras del “Padrenuestro” (oración católica cuyo nombre explícitamente refleja este orden), subvierte a la vez el orden eclesiástico y el patriarcado (que al final, argumenta Kristeva, representan lo mismo). Los vuelve a subvertir al ocupar el

altar, símbolo de autoridad sacerdotal (exclusivo para hombres), y el hecho de que lo haga “en la punta” de éste es sin duda una referencia al falo, símbolo por excelencia de la masculinidad (así como lo son “la vela” de la que se sostiene, “el condón” que será su herencia, e implícitamente, el simple hecho de no ser “mocha”).<sup>3</sup>

Para comprender más a fondo la canción de Felipe y Rodríguez, sin embargo, es necesario preguntarnos: ¿por qué el no ser “pendeja” es tan valioso para la cantante? Y ¿por qué le vieja le grita específicamente a Torquemada, famoso inquisidor español del siglo quince, que se vaya a “la chingada”? Desde luego, al decirlo la vieja, se vuelve ocasión de comedia, tanto por el aspecto impropio de las palabras como por su referencia tan desubicada. Estas mismas palabras, sin embargo, se vuelven una declaración concisa y ocasión de “sabiduría divina” (considerando la condición de “loca” también adscrita a la vieja) al asociar la subyugación religiosa con la subjetividad y a la abyección de la vieja con la subversión de esta misma. En este contexto, las palabras reflejan una especie de conciencia histórica, y, por lo tanto, resistencia. Al heroizar lo abyecto, la cantante se revela contra las normas opresivas que tanto la religión como la sociedad en general ejercen sobre cuerpos abyectos. Lo que la vieja de la canción verdaderamente representa es un cuerpo no subjetivado. Su abyección, precisamente—diría Butler—es el resultado de su falta de subjetividad, y la evidencia más clara de esto igualmente se encuentra en la última línea de la canción: “Vieja puta, desalmada, vieja pero no pendeja.”

Desde luego, Butler parte de Michel Foucault al formular su teoría de la ausencia de “inteligibilidad” en cuerpos abyectos. En *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975) (traducido al inglés como *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*), Foucault traza la “materialización” del cuerpo del prisionero a través del discurso ideológico del estado. El sistema disciplinario que en el siglo dieciocho reemplaza a la tortura pública con la rehabilitación, argumenta el filósofo, no fue más que una forma más eficaz para que el poder del soberano se hiciera presente en el cuerpo del sujeto (Foucault, 1995: 9). Contiguamente, el concepto moderno del “alma” (evolución del concepto católico, precisamente) nace de la necesidad de este cuerpo subjetivado, ahora centrado en un sistema carcelario generalizado

---

<sup>3</sup> Es más, al asociarlo con ella, hace de lo masculino (el semen en “el condón del monaguillo,” secreción masculina) motivo de abyección.

(Foucault, 1995: 16, 271). En otras palabras, de la necesidad de un cuerpo prisionero. Acerca del criminal y del alma, Foucault remarca:

The man described for us, whom we are invited to free, is already in himself the effect of a subjection much more profound than himself. A ‘soul’ inhabits him and brings him to existence, which is itself a factor in the mastery that power exercises over the body. The soul is the effect and instrument of a political anatomy; the soul is the prison of the body. (Foucault, 1995: 30)

Es significativo entonces, que la última descripción de la vieja necesariamente sea la de su condición de “*desalmada*.”

La definición aceptada de alguien “desalmado” es la de alguien cruel o sin sentimientos, adjetivo que con frecuencia se adjunta a criminales o psicópatas para enfatizar su falta de subjetividad social (el alma, parece ser, es lo que nos hace—o hace legibles como—humanos). Al estar asociado con la vieja, el adjetivo no solo subraya su condición antisocial y subversiva, también su falta de humanidad (y, por ende, legibilidad). De igual modo, es significativo que las únicas palabras que salen de la boca de la vieja en la canción entera sean el insulto que le dirige a Torquemada, cuyo nombre refleja la violencia ejercida contra tantas personas durante el largo periodo de la Santa Inquisición española. En la canción, Tomás de Torquemada sinecdóticamente representa a la iglesia católica como institución de ideologías normativas y violencia sistémica en cuerpos antinormativos a través de organizaciones como la Inquisición.

La falta de subjetividad por parte de la vieja es evidentemente un fallo de interpelación—algo que le permite ver con claridad la violencia que la iglesia en realidad representa para ella como ser abyecto. Y esto, precisamente, es lo que hace de ella una especie de héroe para la cantante. El “ser pendejo,” a los ojos de la cantante, es estar sujeto a ideologías normativas que trabajan para preservar el poder del estado en detrimento del individuo (la iglesia, afirma Althusser, es uno de los principales aparatos ideológicos del estado que mantienen a las masas actuando en contra de sus propios intereses, manteniendo así de pie el *status quo*); es tener “alma,” y por lo tanto, auto-regular su comportamiento (sexual o cualquier otro) y finalmente, ser partícipes de esta violencia.<sup>4</sup> Al ser una

<sup>4</sup> La falta de subjetivación en el cuerpo de la vieja, por supuesto, también tienen que ver con su condición marginal: formar parte de la sociedad significa ser sujeto social. Por lo tanto, al reusarse a ser parte de ella, la vieja se “auto-

afirmación de su cuerpo, de su sexualidad, y de su libertad, el comportamiento abyecto de la vieja es reclamo de poder y subversión del orden ideológico, violando al mismo tiempo las prohibiciones sexuales que se han inscrito en él y la separación entre los sexos que soporta la subordinación de lo femenino. Al explícitamente nombrar una figura importante de su legado violento al mismo tiempo, la vieja afirma su resistencia a la opresión de la iglesia católica e “inteligibiliza” a todos los cuerpos “transgresivos” o antinormativos que, a través de su violencia, tanto física como epistémica, han sido “desaparecidos.”

### La mayonesa y Volver

Al igual que “Cuando cumpla los ochenta,” “La mayonesa” y “Volver” colocan al cuerpo viejo y femenino en primer plano. Aunque “Cuando cumpla los ochenta” lo hace indirectamente, éste es el tema principal en las otras dos canciones. “La mayonesa,” en específico, aborda el cuerpo de la mujer en menopausia. Esencialmente, la canción enumera una serie de malestares que la mujer experimenta al llegar a esta etapa de su vida. “Volver,” similarmente, enlista los malestares que el cuerpo, y en específico, el cuerpo femenino, experimenta al llegar a la vejez. Si la única representación socialmente aceptada del cuerpo de la mujer es la del ser joven y bello, estas dos canciones sin duda la subvierten, no solo al presentarnos un cuerpo viejo, también al hacer de la enfermedad (motivo por excelencia de la abyección) su característica central.

La ironía juega un papel central en el estilo literario de “La mayonesa.” “Estoy bien,” empieza la cantante, solo para continuar con una serie de quejas que se continúa por el resto de la canción y que poco a poco crecen en seriedad. La segunda estrofa, en particular, incluye malestares sentimentales, como cuando dice que se siente “Triste y miserable, / resentida y envidiosa.” Es aquí también donde es posible que la audiencia empiece a conjeturar lo que une a estos malestares: la menopausia del cuerpo femenino en proceso de envejecimiento. Al final estas dudas se confirman en la tercera estrofa, que continúa enlistando malestares relacionados con este fenómeno y donde se enfatizan partes anatómicas específicamente femeninas (los pechos y la vagina), proseguidas por una serie de enfermedades que terminan con el sufijo “itis—tantas, de hecho, que

---

marginaria.” Dice Butler: “Subjection is the paradoxical effect of a regime of power in which the very “conditions of existence,” the possibility of continuing as a recognizable social being, requires the formation and maintenance of the subject in subordination” (Butler 27, *The Psychic Life of Power, Theories in Subjection*).

---

hasta da la impresión de ser inventadas—creando una especie de aliteración cómica y abyecta al mismo tiempo:

Estoy bien,  
un poco cansada, irritable, deprimida,  
a veces siento nauseas y calambres abdominales,  
pero estoy bien.

Me siento triste y miserable,  
resentida y envidiosa,  
me dan sofocos, bochornos, tufaradas,  
y sudo como taco de canasta,  
pero me siento bien.

Fuera de la hipersensibilidad en los pechos,  
el aumento de peso, la sequedad vaginal  
cataratas, halitosis...  
otitis, tendinitis,  
gastritis, amigdalitis,  
colitis, conjuntivitis,  
cistitis, gastroenteritis,  
artritis, sinusitis, bronquitis, celulitis,  
diverticulitis,

Aunque la última estrofa rompa con la aliteración, sigue retrasando algún cambio giratorio en cuanto al contenido de la canción. Efectivamente, la cantante logra palpar una especie de agotamiento físico y espiritual al acelerar el ritmo de su voz mientras sigue enlistando malestares, todo para regresar a su afirmación cuestionable de que “se siente bien.” Pero justo entonces el giro ocurre: la cantante se pone a relatar remedios/rituales que ella utiliza o lleva a cabo para calmar los malestares de su menopausia. Aunque estos no logran conformar una lista tan excesiva como la anterior, los repite exhaustivamente por el resto de la canción. Mientras tanto, en el trasfondo, tres coros diferentes, todos conformados por voces de mujeres presuntamente mayores, enuncian otros remedios caseros, también en repetición e interponiéndose y armonizando con la voz de la cantante. Cuando la música termina, en una especie de posdata,

hablando, la cantante añade dos últimos malestares y por último revela la razón del título de la canción:

Las arrugas, las cefaleas, la osteoporosis, las hemorroides, el alcoholismo,  
me siento bastante bien.

Me unto camote silvestre por las noches  
y estrógeno me embarro en la mañana.

Coro: ¡Tofu, tofu, tofu!

¡Hierba de San Juan!

¡Hinojo!

Hablado: tengo insomnio y no me siento capaz de hacer nada,  
lo bueno es que no se me corta la mayonesa.

En diferentes culturas hispanas, la idea de “cortar la mayonesa” proviene de la costumbre de hacer mayonesa en casa, tarea “femenina” al pertenecer al dominio de la cocina. Este trabajo doméstico, sin embargo, puede ser muy complicado, ya que es fácil hacer que esta se “corte” (o sea, que el aceite y el huevo no se mezclen correctamente) y ya no sirva. Tal es la dificultad de este procedimiento caprichoso que una breve búsqueda en internet revela un número de artículos con títulos como “Cómo arreglar una mayonesa cortada fácilmente” o “Cómo salvar una mayonesa cortada en 2 minutos.” Sin embargo, existe al mismo tiempo la idea supersticiosa de que la menstruación es una razón por la que se corta la mayonesa.

Como tantos otros que rodean la menstruación, denota Alfred López en el blog de un periódico español con el objetivo de dismantelar estos prejuicios, el mito de que la mayonesa cortada tiene que ver con la menstruación proviene de ideas antiguas que decían que la mujer en menstruación “irradiaba influjos y toxinas que perjudicaban a las plantas, alimentos, e incluso que podían hacer enfermar a los animales de compañía” (López, 2016). Entre los que ayudaron a perpetuar estas ideas sexistas a lo largo de la historia, añade López, están textos de filósofos romanos como Plinio el Viejo; textos bíblicos como los que se encuentran en el viejo testamento; y, más tarde, textos de frailes santos como los de Albertus Magnus, cuyas ideas simplemente reverberaban a los textos religiosos anteriores. A pesar de que no hay ni una sola evidencia de que la menstruación

de una forma u otra causa que la mayonesa se corte, esta idea sigue en pie hasta el día de hoy, aportando concepciones erróneas y machistas sobre la menstruación.

La última frase de la canción, “lo bueno que no se me corta la mayonesa,” entonces, se puede tomar como una declaración profundamente irónica e incluso llena de indignación. El refugio que la cantante aparenta encontrar en la menopausia es evidentemente satírico, no solo porque la menopausia está llena de malestares físicos y emocionales, también por lo cómicamente ‘excesivo’ de estos malestares, y finalmente, porque la declaración parodia la mitología alrededor de la menopausia y hace evidente la ridiculez de tales ideas—fundamentalmente cristianas/de occidente, y que por siglos han sometido el cuerpo de la mujer. Las palabras “lo bueno,” con las que comienza la declaración y recapitulan a los constantes “estoy bien” del resto de la canción, se podrían interpretar de varias formas. Una, desde luego, es la de un cierto optimismo al encontrar algo “bueno” dentro de tanto malo—algo risible dada la banalidad de hacer mayonesa casera. Por otro lado, estas mismas palabras pueden ser una declaración transgresiva. Quizás, a pesar de todo lo malo, al menos su cuerpo deja de estar sujeto a ideas machistas sobre la menstruación. Parte de esta sujeción, por supuesto, incluye la del cuerpo reproductivo que debe ser el de la mujer, mismo que Felipe y Rodríguez remplazan con un cuerpo mayor, achacoso, y, debido a su menopausia, no reproductivo.

Además de transgredir con su contenido literario, “La mayonesa” también parodia convenciones musicales. Empezando con solo el piano, a lo largo de la canción hay un crescendo en cuanto a su intensidad sónica de la canción. Lo que al principio parece una confesión íntima va poco a poco incrementando hasta que nos encontramos en medio de música bombástica conformada por múltiples coros de mujeres que contrastan completamente con el contenido de la canción. Las enfermedades, por lo menos así dichas, no es lo que se espera de tales sonidos, los cuales parecen proceder de una especie de ópera trágica o algo por el estilo. Al posicionar el cuerpo viejo y femenino en tal espacio, Felipe y Rodríguez no solo subvierten satíricamente este género de música, también posicionan a lo femenino y hasta el lenguaje popular mexicano (presente a través de expresiones como “taco de canasta” y los diferentes remedios caseros que circulan en esta cultura) sobre lo elevado y lo masculino.

Igual que la estructura de “La mayonesa,” la parodia que Felipe hace de “Volver,” canción famosa de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, se podría describir como una serie de malestares engendrados por la edad. En vez de una narración melancólica y heteronormativa acerca de los amores pasados como la que Gardel nos ofrece, sin embargo, Felipe nos presenta los miedos reales y las vicisitudes de un cuerpo viejo y femenino. Las primeras cuatro líneas de esta canción— aunque no en el mismo orden que en la original—son tomadas directamente de la de Gardel (las primeras dos de Felipe, sin embargo, no aparecen hasta en la tercera estrofa de la original). En la sexta, no obstante, Felipe reemplaza la palabra “febril” con la palabra “perdí,” dando pie a la próxima línea—donde la cantante nos da la imagen cómica de tropezarse en la alfombra a causa de su ceguera—y la dirección de su canción. En efecto, las dos últimas líneas de esta primera estrofa se construyen sobre las dos anteriores. “Vivir con la chichi aplastada / en la mastografía que duele otra vez”: el cuerpo está condenado a vivir sujeto a la incertidumbre y al dolor (tanto interno como el provocado por lo externo). En el caso del cuerpo viejo y femenino, la amenaza del cáncer de seno.

Volver con la frente marchita,  
 las nieves del tiempo platearon mi sien.  
 Sentir que es un soplo la vida,  
 que veinte años no es nada,  
 que perdí la mirada y errante en las sombras  
 tropiezo en la alfombra.  
 Vivir con la chichi aplastada  
 en la mastografía que duele otra vez.

En el comienzo de la siguiente estrofa, similarmente, Felipe subvierte el original y “poético” “Tengo miedo del encuentro / con el pasado...” o “Tengo miedo de las noches / que poblado de recuerdos / encadenan mi soñar” con los más casuales y directos “Tengo miedo del dentista, del chiflón, la menopausia.” Así continúa por el resto de la segunda y la tercera estrofa, mencionando al Alzheimer y diferentes enfermedades gastrointestinales como el esfínter sin control y la indigestión. Éstas, por su parte, hibridadas con cuestiones sociales, ideológicas y hasta existencialistas, tal como la queja acerca del costo del geriatra, el miedo de hacerse derechista, y la pregunta “¿Qué querrá decir “nada”?” Al

igual que "La mayonesa," Felipe termina su canción con una afirmación irónica y posiblemente transgresiva. A pesar de que a lo largo de la pieza Felipe ha hecho toda una lista de enfermedades relacionadas con el cuerpo viejo, en la última línea celebra su madurez, diciendo que, a pesar de todo, aún le queda vivir gozándola.

Tengo miedo del dentista, del chiflón, la menopausia  
de volverme derechista.

Tengo miedo del esfínter sin control,  
del Alzheimer y empezar a repetir.

A los cincuenta concluye  
el reventón y las ganas de ligar.

Y aunque los años, que todo destruyen,  
han acabado con mi digestión,  
tengo al geriatra de una vieja chota  
que se está llevando toda mi pensión.

Volver porque ya no tolero  
la grasa de pollo, de chanco o de res.

Sentir como un soplo en el pecho  
que veinte años no es nada,

¿Qué querrá decir "nada"?

¿Se acuerdan muchachas lo bien que cantaba?

Vivir con el alma asilada

y en cada cantada gozar de mi vejez.

La subversión de lo que es probablemente el tango más famoso del mundo, cantado por el mayor exponente del género, es posiblemente una transgresión feminista. La canción de Gardel, como ya he notado, podría muy bien considerarse una interpelación heteronormativa; no solo propaga ideas del amor romántico que refuerzan roles de género opresivos (particularmente para la mujer), también cosifica a la mujer. El yo poético de la canción de Gardel exhibe una melancolía completamente egocéntrica y sin lugar para la perspectiva de la amante que un día "tuvo" y ahora añora. A través de sus palabras, queda claro que para el cantante el perder a su primer amor significó el dejar de poseer las propiedades que emanaban de esa persona, que no solo conllevaba su amor; como si el mayor don de una mujer fuera el de entregarse a su amante por completo,

también su vida: “La vieja calle donde el eco dijo / tuya es su vida, tuyo es su querer.” Al remplazar estos elementos conservadores y “elevados” hacia una mujer joven y presuntamente bella, con la abyección del cuerpo de una mujer de edad, no solo no entregada a un hombre, también enfocada en *vivir* y *gozar* su propia vida (por más “grotesca” que esta parezca), Felipe subvierte todos los códigos machistas presentes en la canción de Le Pera y Gardel.

A través de su letra, no obstante, se podría decir que la parodia de Felipe no solo subvierte el orden heteronormativo, sino que también constituye un *queering* del tema clásico. Dada su popularidad en la Argentina y el resto del mundo desde su producción, así como por sus temas de añoranza y regreso, a lo largo de los años el tema de Gardel ha sido adoptado como una especie de himno para muchas personas que como Felipe se vieron en el exilio a causa del golpe de estado Argentino durante la guerra sucia. En *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), por ejemplo, Fernando Solanas nos presenta al protagonista Gerardo, un profesor exiliado cuyo hijo ha sido desaparecido (interpretado por el actor Lautaro Murúa, incono de intelectuales y artistas exiliados después del golpe). Cerca del final, en el capítulo titulado “Volver”, se encuentra uno de los momentos más emotivos de la trama. Gardel y San Martín visitan a Gerardo y después de tomarse un mate, los tres proceden a escuchar el tema epónimo de Gardel, convirtiendo a la historia de Argentina en un “cuento de exilio” que encuentra su perfecta expresión en la letra del tango (Gómez, 2014: 134).

No obstante, es preciso decir que en la canción original de Gardel, lo que se añora es una nación-estado heteronormativa, algo palpable no solo a través de su letra heterosexista, reitero, sino también de su tiempo lineal esencialmente heteronormativo e inaccesible a subjetividades *queer* que Felipe invoca a través de la memoria (“Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo que lloro otra vez”) y finalmente rechaza cuando abraza su condición de exiliada en la frase final de la canción, donde el exilio y la vejez se vuelven condición próximas de sí mismas: “Vivir con el alma asilada / y en cada cantada gozar de mi vejez.” En este juego de palabras donde el asilo no solo se refiere al asilo político de una persona exiliada sino también al asilo de personas desvalidas, entre su mayoría gente de edad, el exilio, como una forma de exclusión involuntaria, se relaciona no solo a lo abyecto por su vejez/discapacidad, sino también a lo excluido por su condición *queer* como tal (i.e., una forma de entenderlo; de cierto modo, toda persona *queer* es una persona en exilio, y viceversa). Así mismo, al abrazar lo

asilado (en tanto su condición política como su condición material), Felipe reemplaza el tiempo heteronormativo de la canción original con una utopía alterna nuevamente transgresora.<sup>5</sup>

En resumen, “Cuando cumpla los ochenta,” “La mayonesa” y “Volver” le brindan legibilidad al cuerpo viejo y femenino de otra forma descartado y borrado por su condición abyecta. A través de lo cómico/satírico, las canta-autoras desafían costumbres e ideas machistas que por siglos han ejercido su violencia en el cuerpo de la mujer, ya sea a través de instituciones religiosas, mitos misóginos, o ideas del amor romántico que cosifican a la mujer. A causa de su abyección, misma que las escritoras explotan, este cuerpo se convierte en cuerpo grotesco, fundamentalmente excesivo, anticristiano y antiautoritario. Si algo describen las últimas dos canciones, es la manera en que las cantantes nombran sus malestares más íntimos sin remordimientos, conformando una especie de confesionalidad transgresiva (puesto que tienen que ver con la muerte—o con frecuencia, la indigestión—estos son naturalmente abyectos). Efectivamente, Felipe y Rodríguez reafirman el cuerpo femenino viejo, demostrado por las declaraciones afirmativas y transgresivas con las que las tres canciones terminan.

### Conclusiones adicionales

En una sociedad misógina y discriminadora de la edad, el rechazo al cuerpo viejo y femenino forma parte del tejido social. Bajo este régimen, el visibilizar este cuerpo es un acto transgresivo, ya que subvierte el orden y las ideologías que un sistema como tal produce. Al hacerlo, Felipe y Rodríguez crean una poética contestataria de inmanencia. Inmanente porque se centra en el cuerpo (y al hacerlo, rechaza lo trascendente); contestataria por el cuerpo en el que se centra: el abyecto.

La inmanencia es una afirmación de la materialidad del cuerpo y la negación de lo metafísico (Antonio, 1981: 332). En la filosofía continental, la crítica inmanente de Hegel—raíz del materialismo histórico de Marx y Engels—se desplaza a través de la teoría crítica como un “elemento disidente” (*dissenting motif*) que posibilita la emancipación social a través del cuestionamiento de la

---

<sup>5</sup> En *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), José Esteban Muñoz contraataca el pesimismo *queer* popularizado por teóricos como Leo Bersani y Lee Edelman a principios del siglo XXI. Según Muñoz, lo *queer* es algo íntimamente relacionado con el futuro y la esperanza (11), y a lo largo del texto lo concibe como algo capaz de sobresalir el presente negativo, imaginando una utopía derivada de experiencias de sujetos minoritarios.

ortodoxia y la revelación tanto de su materialidad como de sus contradicciones (Harvey, 1990: 5). La ideología, y en especial la religión, por el contrario, con frecuencia se sostiene en lo metafísico para llevar a cabo sus proyectos doctrinales. Basándonos en esta definición, la obra de Felipe y Rodríguez, en cuanto al cuerpo femenino viejo, es una crítica de la discriminación social del cuerpo abyecto. A través de la parodia, Felipe y Rodríguez revelan los cimientos débiles de estas ideologías legitimadoras y oprimentes. Al enraizar su parodia en el cuerpo, por otro lado, subrayan su materialidad y sus contradicciones, llevando a cabo una especie de emancipación de ellas.<sup>6</sup>

En el arte paródico de Felipe y Rodríguez, lo abyecto es algo que se niega a no ser—y, por lo tanto, se ve forzado a aferrarse a su materialidad. La afirmación del cuerpo abyecto o subversivo es un acto transgresor de inmanencia contra las autoridades ideológicamente asentadas del estado y sus instituciones. A través de sus canciones, precisamente centradas en el cuerpo, Felipe y Rodríguez resisten la opresión del estado en él; su apego al cuerpo es a la vez una negación de la transcendental y una forma de resistir su desaparición.<sup>7</sup> Es decir, en su trabajo acerca del cuerpo femenino viejo, Felipe y Rodríguez aparecen el cuerpo simbólica y literalmente desaparecido por su condición abyecta. La representación artística de este cuerpo es emblemática tanto de lo ininteligible por su abyección como de lo desaparecido por su transgresión política; no solo transgrede la intención del estado por desaparecerlo, también subvierte intenciones machistas y heteronormativas.

La abyección de este cuerpo no solo yace en su materialidad disruptiva, no obstante; también en su sexualidad inherentemente *queer*. Si, según Lee Edelman, el “futurismo reproductivo” (*reproductive futurism*) es lo que se encuentra detrás del impulso de la sociedad por la heteronormatividad (Edelman, 2004: 4), el cuerpo viejo y femenino evidentemente frustra ese futuro. Consecuentemente, la enfermedad (“Volver”), la menopausia (“La mayonesa”) y el anticonceptivo

---

<sup>6</sup> Para las escritoras, lo religioso pertenece a lo trascendente/metafísico, y, por lo tanto, es algo que subvierten. La enfermedad, por otra parte, es algo íntimamente relacionado con el cuerpo; de hecho, se podría entender como la condición inescapable de su materialidad.

<sup>7</sup> A través del giro inmanente en “Otro Adiós sin Dios”, por ejemplo, Felipe hace aparecer el cuerpo desaparecido de su hermana. La canción neciamente se centra en el mismo cuerpo que el régimen violento que se instaló en Argentina durante la guerra sucia tuvo el propósito de desaparecer. Es importante también subrayar que la carrera musical de Felipe comenzó en 1980 con un álbum que dedicó a la Comisión de Familiares Desaparecidos por razones políticas en Argentina (Alzate, 2002).

---

(“Cuando cumpla los ochenta”) se vuelven tecnologías *queer*: “Sí, serán mi herencia unos calzones rojos, / un montón de santos rotos y el condón del monaguillo.”

La sátira antiautoritaria y “obscena” de Felipe y Rodríguez tiene que ver, desde luego, con la tradición del cabaret de la que emerge. La parodia que las artistas utilizan como método de transgresión, no obstante, a la vez converge con estéticas del cuerpo grotesco que Bajtín observa en el fenómeno del carnaval. Las tres canciones aquí analizadas utilizan al cuerpo abyecto—una especie de cuerpo grotesco, como recurso de subversión. Esta “grotesquidad,” además, proviene de una materialidad opuesta no solo a la rigidez cristiana predominante, sino a todo lo religioso y elevado en general (entidades que finalmente se acercan más al campo de lo transcendental). En su posición contra ideologías normativas, el cuerpo grotesco se vuelve un vehículo emancipador en la obra de Felipe y Rodríguez, y lo carnavalesco que distingue al cabaret político mexicano, en parte esencial de la propuesta descolonizadora por parte de sus exponentes hacia cuestionar el poder del estado opresor de una forma democrática, constante y popular.

## Bibliografía

- ALTHUSSER, LOUIS. *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses* (trad. G.M. Goshgarian). Londres: Verso, 2014.
- ALZATE, GASTÓN. "Apuntes a la historia del cabaret político mexicano: aspectos contraculturales". *Latin American Theatre Review*, 2015, 79-96.
- "Cultural Interweaving in Mexican Political Cabaret", en Fischer-Lichte et al. (ed.). *Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Nueva York: Taylor & Francis, 2014, 42-59.
- "El cabaret político mexicano y el poder: una lectura gramsciana", *El ornitorrinco tachado. Revista de artes visuales*, no. 9, 2019, 63-76.
- "La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe." *Teatro de Cabaret: Imaginarios disidentes*, Gestos, 2002. Disponible en línea: <<http://archivoartea.uclm.es/textos/la-disidencia-politica-jesusa-rodriguez-y-liliana-felipe/>> Fecha de consulta: 20/junio/2022
- ANTONIO, ROBERT J. "Immanent Critique as the Core of Critical Theory: Its Origins and Developments in Hegel, Marx and Contemporary Thought", *The British Journal of Sociology*, vol. 32, No. 3, 1981, 330-45.
- APPIGNANESI, LISA. *The Cabaret*. Nueva York: Universe Books, 1976.
- BARTHES, ROLAND. *La chambre claire: Note sur la photographie*. París: Cahiers du cinéma, 1980.
- BOUSON, J. BROOKS. *Shame and the Aging Woman: Confronting and Resisting Ageism in Contemporary Women's Writings*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- BUTLER, JUDITH. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Londres: Routledge, 1993.
- *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004.
- *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- CREED, BARBARA. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge, 1993.
- EDELMAN, LEE. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP, 2004.
- ENCARNACIÓN, OMAR G. "A Latin American Puzzle: Gay Rights Landscapes in Argentina and Brazil", *Human Rights Quarterly*, vol. 40, No. 1, 2018, 194-218.
- ESGUERRA, MUELLE CAMILA, ALEJANDRA QUINTANA MARTÍNEZ. "Tu vida también es mi país: sexualidades disonantes y fugas de género en Liliana

- Felipe y Jesusa Rodríguez”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, No. 1, 2018, 61-84.
- FELIPE, LILIANA. “Otro adiós sin Dios”, *Debate Feminista*, vol. 9, 1994, 480.
- . “Volver”. Disponible en línea: <<https://www.flashlyrics.com/lyrics/liliana-felipe/volver-parodia-31>> Fecha de consulta: 20/junio/2022
- FELIPE, LILIANA, JESUSA RODRÍGUEZ. “Cuando cumpla los ochenta”, *Debate Feminista*, vol. 16, 1997, 404.
- . “La mayonesa”, *Debate Feminista*, vol. 38, 2008, 309.
- FOUCAULT, MICHEL. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (trad. Alan Sheridan). Nueva York: Vintage-Random House, 1995.
- FRANCO, JEAN. *Una modernidad cruel* (trad. Víctor Altamirano). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016 [2013].
- GALLOP, JANE. *Sexuality, Disability and Aging: Queer Temporalities of the Phallus*. Durham: Duke UP, 2019.
- GILLEARD, CHRIS, PAUL HIGGS. “Ageing abjection and embodiment in the fourth age”, *Journal of Aging Studies*, vol. 25, 2011, 135-142.
- GÓMEZ, ANTONIO. “Tango, Politics, and the Musical of Exile”, en Marilyn G. Miller (ed.). *Tango Lessons: Movement, Sound, Image and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke UP, 2014, pp. 118-139.
- GUTIÉRREZ, LAURA. *Performing Mexicanidad: Vendedoras y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- HARVEY, DAVID L. “Introduction”, *Sociological Perspectives*, vol. 33. No. 1, Critical Theory, 1990, 1-10.
- KRISTEVA, JULIA. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Colombia UP, 1982.
- LEHRER, RIVA. “Golem Girl Gets Lucky”, en Robert McRuer y Anna Mollow (ed.). *Sex and Disability*. Durham: Duke UP, 2012, 231-55.
- LÓPEZ ALFRED. “Destripando mitos: La mayonesa no se corta ni las flores se marchitan por estar menstruando”, *20 minutes*, Blogs, 11/12/2016. Disponible en línea:  
<<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/destripando-mitos-la-mayonesa-no-se-corta-ni-las-flores-se-marchitan-por-estar-menstruando/>>  
Fecha de consulta: 20/junio/2022
- LOZANO DE LA POLA, RIANSAREZ. “Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como ‘espacio de aparición’”, *El Ornitórrinco tachado. Revista de artes visuales*, No. 8, 2018, 29-39.
- MCGINN, COLIN. *The Meaning of Disgust*. Oxford: Oxford UP, 2011.

- MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Durham: Duke UP, 2009.
- PLATÍA, MARTA. “Después de 36 años se conocerá el engranaje del robo de bebés en esta provincia”, *Abuelas de Plaza de Mayo*, Prensa, 12/12/2012. Disponible en línea: <<https://www.abuelas.org.ar/noticia/despues-de-anos-se-conocerl-el-engranaje-del-robo-de-bebes-en-esta-provincia-224>> Fecha de consulta: 20/junio/2022
- PONCE, ROBERTO. “Liliana Felipe, arte y compromiso político”, *Proceso*, Cultura, 5/6/2012. Disponible en línea: <<https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/6/5/liliana-felipe-arte-compromiso-politico-103712.html>> Fecha de consulta: 20/junio/2022
- PUIG, MANUEL. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- SANDAHL, CARRIE. “Queering the Crip or Crippling the Queer?”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 9, No. 1-2, 2003, 25-56.
- SOLANAS, FERNANDO E. *Tangos, el exilio de Gardel*, Terciné/Cinesur, 1985
- TOLEDANO, RUTH. “Mi hermana fue asesinada como asesinan a las vacas.” *El Diario*, Opinión y blogs, 1/12/2018. Disponible en línea: <[https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/hermana-asesinada-asesinan-vacas\\_132\\_1808547.html](https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/hermana-asesinada-asesinan-vacas_132_1808547.html)> Fecha de consulta: 20/junio/2022